

DE LA *SELBSTVERSTÄNDLICHKEIT* DANS *VIDEOGRAMME EINER  
REVOLUTION* DE HARUN FAROCKI ET ANDREI UJICA.  
LE REGARDÉ, LE VISIBLE ET LE VU

J. Hamers

(Université de Liège)

Résumé<sup>1</sup>. Lorsqu'à la fin du mois de décembre 1989 le peuple roumain se révolte contre le régime du dictateur Ceausescu, des centaines de journalistes mais aussi des cameramen amateurs et des vidéastes filment les événements d'une révolution qui se réalise progressivement à travers son exposition médiatique. Dans leur film de montage *Videogramme einer Revolution*, les cinéastes Harun Farocki et Andrei Ujica reconstituent les événements de la révolution roumaine à l'aide de ces images prises sur le vif. Du dernier discours du dictateur roumain jusqu'à son exécution, nous pouvons suivre la chronologie d'une page de l'histoire qui s'écrit en direct. Si, dans ce contexte, la caméra vidéo apparaît d'abord comme un formidable vecteur de liberté, Farocki et Ujica révèlent cependant peu à peu les limites de l'enregistrement spontané d'un événement imprévu.

### 1. Deux silhouettes floues

Une caméra amateur filme la foule amassée sur la place devant le comité central du parti communiste à Bucarest. Les manifestants sont venus exiger le départ du dictateur Ceausescu. Soudain un bruit d'hélicoptère se fait entendre. La caméra se tourne vers les toits d'une annexe au palais présidentiel, et nous apercevons quelques silhouettes floues ainsi qu'un hélicoptère. La foule crie. Après quelques secondes, l'hélicoptère décolle et disparaît derrière les toits des immeubles. Indispensable à la compréhension des événements, le commentateur nous dit que le dictateur roumain et son épouse viennent de prendre

---

1 Ce texte constitue une version revue de l'article « *Videogramme einer Revolution* : Le dispositif farockien retourné », dans *Cahier Louis-Lumière*, 4. *Les dispositifs*, Paris, École Nationale Supérieure Louis-Lumière, juin 2007.

la fuite, alors qu'à l'image les personnages se réduisent à quelques vagues silhouettes anonymes. Nous revoyons ensuite la même séquence, mais cette fois, les cinéastes ont procédé à un agrandissement d'une partie de l'image. Le commentaire persiste en affirmant qu'un agrandissement permet d'identifier le couple Ceausescu sur le toit de l'immeuble : « un agrandissement identifie Nicolai et Elena Ceausescu. »<sup>2</sup> Or, cet agrandissement ne précise pas le contenu visuel de l'image. Au contraire, il transforme un couple de silhouettes en un agrégat de points, de pixels, qui tirent la représentation vidéographique des personnages vers l'abstraction.

La séquence que nous venons de décrire est tirée de *Videogramme einer Revolution*, un film de montage réalisé par Harun Farocki et Andrei Ujica en 1992. Par le passé et jusqu'à aujourd'hui, Farocki n'a eu de cesse d'interroger l'image, de la décomposer, d'en révéler les contextes de production respectifs et d'en décortiquer les mécanismes producteurs de sens<sup>3</sup>. Dans sa contribution au magazine *Telekritik*, *Der Ärger mit den Bildern* (1973), qui est un des films les plus didactiques de Farocki, le réalisateur dénonçait déjà en termes clairs que la télévision se sert trop souvent de l'image comme d'un prétexte simpliste pour la transmission par le commentaire d'un contenu bien plus complexe :

Ma critique commence par ce constat : Tout « *Feature* » est saturé de mots, de déclarations, d'images et de lieux. Cette accumulation d'informations isolées et présentées à travers l'image et le son dévalorise chacune d'entre elles dans la mesure où elles deviennent invérifiables.<sup>4</sup>

Compte tenu du rôle d'analyste des images et de critique que Farocki endosse généralement dans ses films, le commentaire de la séquence de la fuite du dictateur dans *Videogramme einer Revolution* pose indéniablement question

2 « *Eine Vergrößerung identifiziert Nicolai und Elena Ceausescu* ». Extrait de la voix off de *Videogramme einer Revolution*, nous traduisons.

3 Chr. Blümlinger (1998 : 307) résume ce questionnement omniprésent dans l'œuvre de Farocki : « [...] cette question traverse les films et les bandes vidéo de Harun Farocki, et se trouve déjà énoncée, quasi de façon programmatique, dans certains titres tels que *Ein Bild* (1983) ou *Wie man sieht* (1986) : Qu'est-ce qu'une image? », nous traduisons.

4 « *Meine Kritik beginnt damit dass jedes Feature vollgestopft ist mit Worten, Aussagen, Bildern und Schauplätzen. Diese Häufung von einzelnen Informationen in Bild und Ton macht die einzelnen Informationen unüberprüfbar und entwertet sie.* » Extrait de la voix off de *Der Ärger mit den Bildern. Eine Telekritik von Harun Farocki*, nous traduisons.

et prend l'apparence d'une palinodie. Farocki et Ujica cèdent-ils ici à la tentation de l'image prétexte que le réalisateur berlinois décompose et fustige pourtant dans la plupart de ses autres films, et qui se définit avant tout par la minceur du rapport qu'elle entretient avec le réel, en tant qu'enregistrement de ce réel?

## 2. Dispositif d'État et dispositif révolutionnaire

Dans *Videogramme einer Revolution*, Harun Farocki et Andrei Ujica reconstituent les événements de la révolution roumaine de décembre 1989 à l'aide d'images de provenances diverses : séquences réalisées par la télévision roumaine sous le régime de Ceausescu, images tournées par des cameramen amateurs dans la rue, dans les studios de la télévision ainsi que dans les bureaux du parti unique, etc. Le montage et le commentaire de Farocki et Ujica ordonnent cette matière première brute, augmentée encore de divers zooms, incrustations, arrêts sur image, de façon à reconstituer chronologiquement la trame de la révolution<sup>5</sup>.

La visée documentaire et historique de Farocki et Ujica paraît claire et ordinaire. Tel un rapport d'enquête, les cinéastes ordonnent une masse d'images dont l'authenticité et le rapport au réel même ne sont pas contestés. Le choix d'images très hétéroclites apparaît d'autant plus pertinent que l'objet principal du film est sans nul doute le rôle joué par les médias au cours de la révolution<sup>6</sup>.

---

5 *Videogramme einer Revolution* est un film de montage. L'intervention des deux cinéastes concerne donc exclusivement le montage, les intertitres, le commentaire en voix *off*, la vitesse de défilement des images ainsi que diverses incrustations.

6 Au regard des nombreuses séquences qui démontrent l'importance du rôle joué par les caméras lors de cette révolution (prise de la télévision nationale, présentation télévisée de l'ennemi comme preuve de sa défaite, multiplication des caméras menacées dans leur intégrité jusqu'alors), nous approuvons E. Wenzel (1998 : 274–275) lorsqu'il écrit : « La dictature éternelle fut renversée à partir du moment où la révolution put "passer à l'antenne" et qu'elle devint donc une nouvelle télévisuelle à part entière qui se répandit irrémédiablement dans le réseau d'information du "monde libre". Le passage au langage de l'image télévisée, universellement distribuée et visible, authentifia autant les événements profilmiques qu'il autorisa l'acte révolutionnaire. Par conséquent un glissement dramatique dans le rapport entre médium et réalité devint soudain perceptible. Les caméras ne devaient plus être postées sur les lieux des faits, mais c'étaient les événements politiques et les sujets du processus révolutionnaire qui s'introduisaient littéralement dans le médium », nous traduisons. Concernant le rôle joué par la télévision au cours de la révolution roumaine, voir aussi Amelunxen & Ujica 1990.

Plus précisément, Farocki et Ujica rendent compte par le montage d'un relais, d'un passage entre deux dispositifs distincts, le « dispositif d'État » et le « dispositif révolutionnaire ». Lorsque le contrôle de l'image échappe peu à peu au pouvoir, les révolutionnaires s'emparent en effet des caméras, provoquant une rupture formelle autant que politique, et proclament, d'abord télévisuellement, l'avènement d'une ère nouvelle.

Mais cette reconstitution historique focalisée sur le rôle joué par les médias au cours de la révolution n'est-elle pas incompatible — et *a fortiori* chez Farocki et Ujica — avec la manipulation explicite du contenu de l'image et sa réduction subséquente à un prétexte dans la séquence que nous décrivions en ouverture du présent texte ?

Pour répondre à cette question, il convient tout d'abord d'identifier et de distinguer les deux dispositifs qui se succèdent dans le film. Ensuite, après avoir dégagé le rapport au réel qui caractérise l'un et l'autre de ces deux dispositifs, nous serons en mesure d'identifier le métadispositif, didactique ou pseudo-didactique, éclairant ou pseudo-éclairant, mis en place par les cinéastes eux-mêmes, et déterminant le rapport qu'ils entretiennent aux images. L'identification de ce rapport constituera l'ultime étape de notre réflexion qui devra nous permettre de lever la perplexité qu'a semée en nous le traitement de la fuite du dictateur et de saisir plus précisément le rapport instauré par le film entre un événement historique et sa représentation.

Au début du film, Ujica et Farocki montrent le dernier discours du dictateur roumain, tel qu'il a été enregistré par les caméras de la télévision nationale. Le dispositif paraît simple : un dictateur, une foule comme substitut visible de la masse des téléspectateurs, une caméra comme point de passage entre les deux. La caméra isole le dictateur sur son balcon, chef unique face à une foule de non-individus. Après quelques phrases, le dictateur se fait soudain hésitant, ralentit son débit pour s'arrêter finalement. Cette interruption est apparemment motivée par des remous dans la foule. Enfin, cet arrêt est relayé par l'interruption de la retransmission : l'image disparaît et est entièrement remplacée par un écran rouge qui porte, ironie du sort, l'inscription « *Transmisiune directă* ».

Dans ce premier dispositif, que j'appelle *d'État*, la retransmission télévisuelle est directement subordonnée au discours du dictateur lui-même. Le dispositif d'État ne livre donc du visible que lorsqu'il sert de *medium* de retransmission

d'un discours unique et en sens unique, qui lui a été attribué au préalable. Il se base donc sur une superposition, une fusion entre parole unique, source de cette parole, et moyen de transmission. Quand la parole est interrompue, le *medium* chavire, et est interrompu également, le dispositif d'État contenant dès lors dans ses principes de fonctionnement la possibilité de son autodestruction, ou tout du moins de son extinction provisoire<sup>7</sup>.

Ensuite, Farocki et Ujica se font passeurs d'un régime d'images à un autre. Les cinéastes libèrent en effet le spectateur de la vision bloquée dans laquelle l'enfermait le dispositif d'État, en lui montrant ce que les caméras ont filmé pendant l'interruption de la retransmission. Le spectateur s'affranchit d'un dispositif pour découvrir ce que peut lui montrer un ensemble de caméras lorsque ces dernières ne constituent plus des intermédiaires entre le dictateur et le peuple. Farocki et Ujica introduisent donc une fissure dans la logique de la transmission contrôlée du direct pour montrer ce qui n'a pas été montré, ce qui ne devait pas être diffusé. La connivence parfaite entre discours du dictateur (acteur unique) et retransmission de ce discours à un public passif de non-individus est donc fondamentalement ébranlée. À l'image, Farocki et Ujica réduisent la trace vidéographique du régime à un résidu — un petit écran rouge dans un coin de l'image — d'un dispositif qui est en train de vaciller sur ses bases.

Mais les cinéastes s'empressent d'affirmer par le commentaire que ces images non diffusées ne nous fournissent aucune explication quant à la cause concrète de l'interruption du discours de Ceausescu. Poursuivant leur recherche, ils décident alors de se tourner vers une caméra pellicule qui a capté les événements pour le compte des actualités hebdomadaires. Le changement de support n'est pas anodin ici, étant donné que la pellicule introduit dans le dispositif une nouvelle fêlure : l'abandon du direct. En situation de crise, la caméra pellicule se révèle donc comme un instrument qui n'est pas tenu de renoncer à l'imprévu au moment de la captation. En somme, après avoir montré une image non diffusée en direct, les cinéastes se tournent donc vers une image non diffusable en direct. Mais force est de constater avec Farocki et Ujica que cette image ne donne pas davantage d'informations quant à la cause

---

7 Dans leur commentaire, Farocki et Ujica informent le spectateur de l'ordre donné aux cameramen de la télévision roumaine d'effectuer un panoramique vertical vers le ciel en cas de troubles.

de l'interruption du discours, car spatialement, l'appareil de prise de vue n'a pas accès à la source des troubles, son champ lui ayant été attribué au préalable par le régime.

Les cinéastes recourent alors à des images tournées par un cameraman amateur qui filme les événements à partir de la fenêtre de son immeuble. Ce nouveau point de vue, dont l'objet, le sujet, et le récepteur sont encore inconnus (ce qui l'extrait complètement du dispositif très fonctionnel d'État), est introduit de façon progressive. Le cameraman filme d'abord l'écran de sa télévision, résidu minimal d'un dispositif mourant, avant d'effectuer un panoramique latéral vers la fenêtre de sa chambre, pour filmer enfin ce qui se passe dans la rue. Par le choix de ce plan, Farocki et Ujica suggèrent la mort d'un dispositif et le passage à un dispositif nouveau. Dorénavant, la caméra ne dépend plus de la volonté unique du chef unique et d'une image unique. Maintenant elle peut se pencher dans la rue, affranchie de sa subordination spatiale et énonciative.

Par la suite, les caméras amateurs se multiplient, car soudain, dans le désordre de la révolution, tout le monde a le droit de filmer. Des dizaines de caméras captent dès lors l'évolution de l'histoire au moment où elle se fait, au moment où elle s'écrit vidéographiquement. Ce faisant, elles déterminent un nouveau dispositif qui s'oppose en tous points à son prédécesseur totalitaire puisqu'il se caractérise à présent par une multitude de points de vue, de contenus et de messages, et la prétendue spontanéité de son objet : immense patchwork en images de la révolution roumaine, durant laquelle prise d'image a coïncidé avec prise du pouvoir.

### ***3. Selbstverständlichkeit***

Par le montage, les intertitres et le commentaire, Farocki et Ujica se posent donc en passeurs d'un dispositif à un autre. L'image était du côté de l'information préparée, dans le camp de la voix unique du dictateur, paralysée par l'absence d'histoire, ou plutôt par une histoire qui était figée au profit d'un seul homme. Le dispositif qui servait cet homme a vacillé et s'est écrasé. Farocki et Ujica apparaissent alors en chefs d'orchestre d'un nouveau dispositif qui permet de retracer la révolution, la vraie histoire, celle qui se passe dans la rue (et non plus celle qui était écrite à l'avance par la dictature), grâce à un gigantesque multicaméra improvisé, dans lequel le filmé est aussi le filmé.

Dans ce dispositif nouveau, l'image acquiert une nouvelle pertinence visuelle, déterminée par le système stylistique dans lequel elle s'insère et qui découle directement du principe d'improvisation qui la définit. Et les cinéastes Farocki et Ujica acquièrent à leur tour un crédit puissant qui se confond avec l'authenticité attribuée par le spectateur aux images nouvelles de la révolution.

Pourtant, le commentaire accompagnant la séquence de la fuite du dictateur remet ce crédit fondamentalement en question. Comme nous l'avons signalé au début de notre réflexion, la voix *off*y souligne en effet indirectement la pauvreté informative de l'image à laquelle elle attribue pourtant un contenu précis. Nous butons donc ici sur une contradiction entre la vertu nouvelle attribuée à l'image révolutionnaire et son relatif vide visuel que la séquence de la fuite semble trahir.

Au début du film, une autre séquence conforte le trouble que cette contradiction a immiscé dans notre esprit. Dans cette séquence, un étudiant tapi dans son immeuble de la banlieue de Timișoara filme son quartier. Le commentaire des cinéastes nous invite à identifier des silhouettes humaines marchant toutes dans la même direction à l'arrière-plan central de l'image et nous apprend qu'il s'agit d'étudiants qui s'en vont manifester au centre de la ville. Le commentaire renchérit en suggérant de tendre l'oreille afin de distinguer les paroles révolutionnaires scandées par les manifestants. Or, une fois de plus, la piètre qualité technique de l'image et du son ainsi que le point de vue du filmeur nous empêchent de reconnaître le référent attribué à l'image et de distinguer les paroles des rumeurs à peine audibles.

D'autres séquences de *Videogramme einer Revolution* renforcent encore notre perplexité.

Nous assistons par exemple à l'interview d'un soldat, dont la mise en scène reproduit les canons formels d'un témoignage classique d'actualité. Pourtant, les cris de la foule enthousiaste recouvrent la voix de l'interviewé. Le sous-titrage de cette interview souligne par contraste l'hermétisme, acoustique dans ce cas, de l'enregistrement spontané. Lorsqu'enfin le bruit parasite s'affaiblit jusqu'à disparaître, le plan est interrompu. Cette fois, l'illisibilité de l'image révolutionnaire résulte peut-être de la volonté active des cinéastes qui coupent le plan au moment où les propos de l'interviewé sont sur le point de devenir intelligibles. Si tel est le cas, l'échec de la représentation non institutionnelle est littéralement mis en scène ici. Néanmoins, si la coupe n'est pas l'œuvre

des cinéastes, il n'en reste pas moins que par le seul choix de cette séquence, Farocki et Ujica décident une fois de plus de nous montrer une scène qui pointe l'hermétisme relatif de l'enregistrement spontané.

Dans le dernier exemple que nous voudrions convoquer ici, le constat de cet hermétisme résulte sans nul doute d'un acte délibéré des cinéastes qui affecte cette fois non plus la matérialité même des signaux acoustiques ou vidéo-graphiques, mais la mise en scène dans l'espace. Dans les locaux du comité central, un groupe de révolutionnaires débat vivement pour déterminer qui d'entre eux prendra la parole sur le balcon au pied duquel les Roumains se pressent déjà par milliers. Soudain, Farocki et Ujica incrustent une flèche dans l'image. Elle concentre notre attention sur une personne dont il est question dans le commentaire. Tout en ordonnant l'image, cette trace de l'intervention des cinéastes souligne le désordre incessant que le commentaire et la flèche incrustée tentent de dépasser. Par cette ingérence visuelle dans la succession des images, les cinéastes pointent une fois de plus le fossé profond qui sépare le contenu des images de l'information fournie par leur commentaire.

Voix *off*, montage, agrandissement, incrustation, écran dans l'écran : voilà bien l'outillage auquel Harun Farocki recourt habituellement pour éclairer le spectateur au sujet de divers objets visuels. Or ici, ces manipulations révèlent *a contrario*, de façon indirecte et implicite, que les images produites dans le cadre d'un hypothétique dispositif révolutionnaire posent problème en terme de pertinence visuelle et informative. Contrairement à *Der Ärger mit den Bildern*, à *Schnittstelle/Section* ou encore à *Bilderkrieg*, pour ne citer que trois exemples, *Videogramme einer Revolution* détourne donc l'habituelle fonction du commentateur en ironisant sur sa posture.

Farocki et Ujica s'appuient d'abord sur ce que Brecht nommait la *Selbstverständlichkeit*, l'évidence. Puis, progressivement, par un glissement inlocalisable, en poussant l'illusion de cette évidence jusqu'au grotesque, les cinéastes amènent le spectateur à se rendre compte que le « vu » (originaire d'une première génération d'images, qui précède le montage), et ici le « dit » (relevant d'une strate secondaire, celle du film de montage à proprement parler), ne bénéficient d'aucune évidence. Le spectateur passe alors, conformément à la conception dialectique de la distanciation brechtienne, d'un état de compréhension, par un état d'incompréhension, à une capacité supérieure à



comprendre<sup>8</sup>. Cette progression dialectique du spectateur n'est possible que si la critique dont les cinéastes lui font part n'est ni explicite ni immédiate. Le détournement inattendu de l'habituel didactisme farockien s'impose dès lors comme une absolue nécessité pour conduire le spectateur à l'appréhension supérieure.

#### 4. « Si le cinéma est possible, c'est que l'histoire est possible également »

Jusqu'ici, encouragé par le film, notre examen de *Videogramme einer Revolution* a sous-entendu l'existence d'un lien nécessaire entre imprévisibilité de l'histoire et labilité de la pertinence informative des images qui la retracent. Afin de confirmer l'existence de ce lien fragile entre image documentaire et réel imprévu, il convient d'examiner encore le sort réservé au dispositif révolutionnaire lorsque la révolution elle-même est consommée.

À la fin du film, quelques séquences illustrent un retour au mode de représentation officiel. Aux intertitres qui célébraient la multiplication des caméras<sup>9</sup> répondent maintenant des séquences marquées par une esthétique télévisuelle classique. Les brèves télévisées se professionnalisent à nouveau, tandis que l'examen médical et le procès des époux Ceausescu sont filmés par ce qu'un intertitre nomme laconiquement « *Die letzte Kamera* » (« la dernière caméra »). Quelques journalistes se sont cantonnés dans un local de la télévision nationale et filment l'écran qui diffuse les images officielles du procès. La voix *off* commente :

Ce jour-là, les caméras se retrouvent dans une pièce des studios de l'information. Elles sont braquées sur un écran dans l'attente d'un communiqué important. Pour la même raison les rues ont été désertées. Tous scrutent l'écran dans l'espoir d'apercevoir les images de la seule caméra qui a encore accès aux événements.<sup>10</sup>

8 « *Häufung der Unverständlichkeiten, bis Verständnis eintritt* » (Brecht 1967 : 360). Pour une étude des liens multiples entre l'œuvre de Harun Farocki et la pensée de Brecht, nous suggérons entre autres Th. Elsaesser (2004 : 133-153).

9 « *Die Kameras gehen auf die Straße* » (« Les caméras descendent dans la rue ») ; « *Immer mehr Kameras* » (« Toujours plus de caméras »), nous traduisons.

10 « *An diesem Tag sind die Kameras in einem Raum im Wochenschaustudio versammelt. Sie sind auf den Fernseher gerichtet in Erwartung einer wichtigen Mitteilung. Aus gleichem Grund haben sich die Straßen geleert. Alle schauen zu und hoffen auf Bilder einer einzigen Kamera die noch Zugang hat zu dem was geschieht.* » Extrait de la voix *off* de *Videogramme einer Revolution*, nous traduisons.

En un premier temps, Farocki et Ujica constatent donc un retour à la normale audiovisuelle. Les caméras se sont à nouveau regroupées pour ne plus être que des relais techniques d'un point de vue unique. Ensuite, le commentaire poursuit :

Caméra et événement : depuis son invention, le cinéma semble être destiné à rendre l'histoire visible. Le cinéma pouvait représenter le passé et mettre le présent en scène. Nous avons vu Napoléon à cheval et Lénine dans un train. Le cinéma existait parce que l'histoire existait.<sup>11</sup>

Cette affirmation doit être replacée dans le cadre contextuel de la révolution roumaine dirigée contre un régime qui tirait toute sa légitimité de sa propre mise en scène. « Le cinéma existait parce que l'histoire existait. » Mais la voix *off* conclut par :

Et puis on changea de camp, imperceptiblement, comme entraîné par un mouvement sur le ruban de Möbius. À présent nous regardons en pensant : si le cinéma est possible, c'est que l'histoire est possible également.<sup>12</sup>

La fin du commentaire proclame donc un changement, une révolution en somme, qui a détaché le cinéma de sa prédétermination. Comment cette affirmation est-elle compatible avec l'hypothèse déglagée tout au long de notre réflexion? Certes, le montage de Farocki et Ujica démontre que l'image peut se désolidariser, le temps d'une révolution, de sa prédétermination et du *Diktat* de l'histoire officielle. Mais les réalisateurs soulignent que cette image-là est touchée dans l'efficacité de son contenu informatif. Farocki et Ujica renoncent-ils donc jusqu'au bout à se rendre à cette évidence qu'ils ont pourtant contribué à imposer?

Le ruban de Möbius se présente sous la forme d'une illusion d'optique. Sa représentation nous confronte nécessairement à une impossibilité matérielle. Imperceptiblement, par un glissement non localisable, la face A du ruban devient son opposée, la face B. Le ruban énonce donc un paradoxe : A est

---

11 « *Kamera und Geschehen. Seit seiner Erfindung schien es eine Grundbestimmung des Films zu sein Geschichte sichtbar zu machen. Er konnte die Vergangenheit abbilden und die Gegenwart in Szene setzen. Wir sahen Napoleon zu Pferde und Lenin im Zug. Der Film war möglich weil es Geschichte gab.* » Extrait de la voix *off* de *Videogramme einer Revolution*, nous traduisons.

12 « *Unmerklich, wie beim Fortschreiten auf der Möbius Schleife, wurde die Seite gewechselt. Wir schauen zu und müssen denken: Wenn der Film möglich ist, ist auch die Geschichte möglich.* » Extrait de la voix *off* de *Videogramme einer Revolution*, nous traduisons.

égal à B, son envers. « Si le cinéma est possible, c'est que l'histoire est possible également » peut alors être compris comme une variation du constat contenu dans la première partie du commentaire : l'histoire fait, prédétermine le cinéma. Elle lui dicte ce qu'il doit montrer. Mais le cinéma est également le garant de cette histoire, lui offrant les conditions d'existence nécessaires à sa reconnaissance officielle.

Cette métaphore trouve également une résonance à l'échelle du film tout entier. Durant la révolution, l'image a changé de camp, provisoirement. Ou plutôt, le rapport entre réel et représentation, a connu une phase transitoire. Avant et après cette phase, l'image est produite par une caméra *unique*, déterminée par la prédestination contextuelle, subordonnée à une signification préétablie. En apparence il y a eu changement de face. En réalité, il n'y a qu'une seule et même face. À la fin de *Videogramme einer Revolution*, tout comme au début du film, le studio est occupé par le seul présentateur du journal télévisé. Durant la phase transitoire par contre, une multitude d'hommes se bousculaient sur le plateau de la télévision nationale, obligeant le cadre à révéler les à-côtés de l'habituel décor de plateau. Comme le dit l'intertitre « *Kommuniqué* » (« communiqué ») à la fin du film, la communication est rétablie, alors qu'au début de la phase transitoire le dictateur contesté criait « Allo, allo ! ».

La structure de *Videogramme einer Revolution* se présente dès lors sous la forme d'un ruban bouclé sur lui-même. Le pré-générique commence par les pleurs d'une femme qui récite ensuite un monologue face à la caméra. Le post-générique commence par le monologue d'un homme qui s'effondre ensuite en larmes. Inversion et pourtant retour au point de départ.

Dans le montage proposé par Farocki et Ujica, tout opposait le dispositif d'État au dispositif révolutionnaire, nous l'avons vu. Cependant, à la lumière de la structure du film tout entier, nous savons à présent que le dispositif révolutionnaire n'est en réalité que la manifestation visible d'une phase de perturbation, de crise, une phase transitoire troublant provisoirement un seul et même dispositif. Tant qu'elle peut réaliser un programme qui lui a été attribué au préalable, l'image documentaire est lisible et dotée de pertinence visuelle et sonore. Dès le moment où l'imprévu, et donc par exemple la révolution, s'imisce dans le cours des événements, le dispositif s'enraie et appauvrit le poids

informatif de ses images. Et ce dysfonctionnement affecte aussi bien les images au service du dictateur que les images filmées par les révolutionnaires<sup>13</sup>.

Dans *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, de quatre ans l'aîné de *Videogramme einer Revolution*, l'imprévu envahissait davantage encore la relation qui relie le filmeur à son objet. Farocki y interrogeait en effet la désincarnation même du regard qui pousse le spectateur à opérer une distinction entre le regardé, le visible et le vu<sup>14</sup>. Dans ce film, les prises de vues aériennes du camp d'Auschwitz par un œil mécanisé, se réalisent dans des clichés qui représentent des camps, mais personne ne les voit. Ici, l'inattendu n'affecte donc plus le preneur de vue, et le dispositif qui le détermine, mais le premier récepteur de l'image produite. Mais il reste un point commun entre la stérilité visuelle des images du camp d'Auschwitz lors de leur première réception et celle des images tournées par les révolutionnaires roumains : elle est culturellement, politiquement et historiquement prédéterminée. Et quel que soit dès lors le dispositif engagé dans un processus impliquant le regard (de l'œil humain à l'œil électronique d'une caméra de surveillance), l'image est toujours et uniquement le résultat d'une prédétermination. Mais c'est également en vertu de cette caractéristique définitoire que le spectateur peut en faire l'expérience à de multiples reprises, progressivement doté d'une conscience nouvelle. *A priori*, il n'y a rien à voir, mais progressivement l'image se révèle, *Etwas wird sichtbar*<sup>15</sup>.

Ce constat n'est certes pas neuf et constitue probablement un *Leitmotiv* dans toute l'œuvre de Harun Farocki, décliné dans une forme généralement bien plus complexe que celle de notre film. Cependant, *Videogramme einer Revolution* a retenu notre attention toute particulière, dans la mesure où ici ce

---

13 Notre analyse de *Videogramme einer Revolution* s'est appuyée sur le contraste fort entre image institutionnelle (officielle, lisible et informative) et l'image non institutionnelle (désordonnée, brouillée et illisible). Nous ne voudrions cependant pas conclure ici à un pessimisme absolu de Farocki et Ujica à l'égard du rapport entre histoire (ou événement) et image. Car c'est bien grâce à son indépendance par rapport à une prédétermination que cette image agit comme une trace pure, un indice analogique de la révolution, en mesure de révéler *a posteriori* la profonde nature de l'image institutionnelle.

14 Pour une distinction analytique entre ces différentes déclinaisons du visuel mécanisé ou humain et de ses enjeux politiques dans *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, nous suggérons entre autres Alter 2002 : 77-102.

15 *Etwas wird sichtbar*, qui signifie *Quelque chose devient visible*, est le titre d'un film de fiction réalisé par Harun Farocki en 1981.

constat peut être établi grâce au détournement de l'habituelle figure du réalisateur/éclairateur. En ce sens, *Videogramme einer Revolution* doit être considéré comme la mise à l'épreuve d'une véritable *autoréflexion*<sup>16</sup> si chère à Farocki.

## Bibliographie

### 1. Films et installations

*Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, Dir. H. FAROCKI, Harun Farocki Filmproduktion, 1998.

*Bilderkrieg*, Dir. H. FAROCKI, Harun Farocki Filmproduktion, 1987.

*Der Ärger mit den Bildern. Eine Télékritik von Harun Farocki*, Dir. H. FAROCKI, WDR, 1973.

*Schnittstelle/Section*, Dir. H. FAROCKI, Harun Farocki Filmproduktion, 1995.

*Videogramme einer Revolution*, Dir. H. FAROCKI & A. UJICA, Harun Farocki Filmproduktion, 1995.

### 2. Ouvrages et articles

H.V. AMELUNXEN & A. UJICA [éd.] (1990), *Television/Revolution. Das Ultimatum des Bildes. Rumänien im Dezember 1989*, Marburg, Jonas.

N.M. ALTER (2002), *Projecting History. German Nonfiction Cinema, 1967-2000*, Michigan, The University of Michigan Press.

R. AURICH & U. KRIEST [éd.] (1998), *Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki*, Constance, Universitätsverlag Konstanz.

Chr. BLÜMLINGER (1998), *Bilder(kreis)läufe. Zur Installation Schnittstelle*, dans R. AURICH & U. KRIEST [éd.] (1998), p. 307.

B. BRECHT (1967), *Neue Technik der Schauspielkunst*, dans B. BRECHT, *Gesammelte Werke*, xv, Francfort, Suhrkamp.

Th. ELSAESSER (2004), *Political Filmmaking after Brecht: Harun Farocki, for Example*, dans Th. ELSAESSER [éd.] (2004), *Harun Farocki, Working on the Sight-Lines*, Amsterdam, Amsterdam University Press, p. 133-153.

E. WENZEL (1998), *Hinter der sichtbaren Oberfläche der Bilder. Harun Farockis dokumentarische Arbeit an gesellschaftlichen Umbruchsituationen. Zu Videogramme einer Revolution und Die führende Rolle*, dans R. AURICH & U. KRIEST [éd.] (1998), p. 274-275.

---

16 « En réalité, le cinéma, comme toute littérature intéressante, ne devrait jamais cesser cette autoréflexion. Il devrait toujours se demander quelles sont les méthodes stylistiques, les méthodes méthodiques, qui permettent de produire une pensée précise. Comment cette pensée subsiste-t-elle dans sa méthode, comment la pensée est-elle limitée ou au contraire favorisée dans son expansion par la méthode? Je n'arrive pas à me détourner de cette problématique. » Extrait d'une interview que nous avons réalisée dans le cadre des États Généraux du film documentaire de Lussas, août 2001, nous traduisons.

